

Sanatı Aşan Birey: İzleyici Odağında Sanat Yapıtı

Gülşah Bayraktar¹

Özet

20. yüzyıl sanatı, modernizmin yeni bir “başlangıç yaratma” düşüncesinin idealize edilmesine tanıklık etmiştir. Buna karşıt olarak ortaya çıkan Postmodernizm ise estetik bir sabitlenmeyi reddederek ortaya attığı kavramlarla “biz ve öteki” ikiliğini üretmiştir. Ayrıca modernite ile birlikte değişen toplumsal dinamikler ise bireyde varoluşsal sancılara sebep olmuştur. Yabancılaşma, yalnızlık, yersiz yurtsuzluk ve köksüzlük gibi deneyimler çağdaş özneyi tanımlayan kavramlar haline gelmiştir. Bu krizleri aşmak üzere Nicolas Bourriaud’nun ileri sürmüştüğü “radikan” kavramı, öznenin farklı kültür ve ilişkiler içinde konumlanan, hareketli, heterojen bir yapı olarak yeniden düşünülmesini önermektedir.

Bu çalışma, modernite ile birlikte sanatın geçirdiği dönüşümü, sanatı aşan bir izleyici modeli yaklaşımıyla Bourriaud’nun “radikan” kavramını referans olarak incelemektedir. Araştırmada sanatın nesne üretimine dayalı bir alan olmaktan çıkarak insanlar arası ilişkilerin, karşılaşmaların ve deneyimlerin üretildiği bir zemine dönüşmüş olduğu ortaya konulmaktadır. Çalışmanın amacı ise modernitenin bireyde yarattığı yabancılık, yersiz yurtsuzluk, bireyselleşme ve yalnızlık duygularının sanatın aracılığı ile yer değiştirebileceğini ortaya koymaktır. Buna bağlı olarak bir sanat eserinin alım satım ölçeğinde değerlendirilmeyeceğini vurgulayan Sitüasyonist Enternasyonalizm’in, gündelik yaşamla sanatı iç içe geçiren ve yapıta izleyicinin dahil edilebileceğinin ilk sinyallerini veren hareket olduğu öne sürülmüştür. Günümüz örneklerinde ise sanatçıların yapıtlarında bir geçit töreni, bir restoran projesi, postacılardan oluşan bir orkestra, göçmen bir futbol takımı ve ekolojik bir dayanışma merkezi gibi oluşumlarla bireyler için yakınlık, temas, tanıma, tanınma, kabul görme hislerini çoğaltan fikre odaklandıkları anlaşılmıştır.

Sonuç olarak çalışma, çağdaş sanatın izleyiciyi merkeze alan, kolektif deneyim ve birlikte var olma üzerine kurulu bir üretim anlayışına yöneldiğini ortaya koymaktadır. Bu dönüşümle birlikte sanat, bireyin toplumsal ve psikolojik iyileşmesine katkı sağlayan ilişkisel bir alan olarak yeniden tanımlanmaktadır.

1 Dr. Öğretim Üyesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, gulsahbayraktar@mu.edu.tr, ORCID ID: 0000 0002 7192 3027

1. Giriş

20. yüzyıl sanat kuramı ve pratikleri, radikal modernizmin arındırıcı ve indirgemeci tavrı ile postmodernizmin çoğulcu fakat ayrıştırıcı söylemi arasında şekillenen bir gerilim hattı üzerinde gelişmiştir. Radikal modernizmin sanatı budayan, arıtan, eleyen, çıkararak ve ana ilkelere dönmek isteyen dili, sanat tarihinde bir “başlangıç tutkusu” olarak idealize edilmiştir. Bu dönemin öncü sanat anlayışının temel karakteristiğini oluşturan yönelim, köklere dönüş vaadiyle de sanat tarihinde kendine yer açarken modernite probleminin ortağı olarak sanat sahnesinde yerini almıştır. Bu doğrultuda, Marcel Duchamp’ın hazır nesnelere seçim eylemi, Sitüasyonist Enternasyonal’in yaşanmış durum vurgusu ve Fluxus hareketinin “sanat = yaşam” önermesi gibi örnekler, modernizmin bu ilkeci ve indirgemeci yaklaşımını görünür kılan aksiyonlar olarak ortaya çıkmıştır. Clement Greenberg’in “saf görsellik” arayışı ise bu eğilimin kuramsal ifadesi olarak, sanat yapıtını her türlü yaşamsal koşullardan arındırmayı önererek estetik bir mutlak iddiası ortaya koymuştur. Böylece “kök” kavramının kutsandığı ve tekil bir estetik formun yüceltildiği bir sanat anlayışı inşa edilmiştir.

Buna karşılık postmodernizm, söz konusu köklenme fikrine karşı çıkararak estetik bir sabitlenmeyi reddetmiş; ancak buna rağmen kimlik, cinsiyet, ırk, yerellik ve kültürelizm gibi kavramları ayrıştırarak “biz ve öteki” ikiliğini yeniden üretmiştir. Bu yönüyle postmodern söylem, sanat tarihinde bir alternatif olmaktan ziyade, kökleri farklı biçimlerde işaretleyen bir başka yapı olarak konumlanmıştır. Dahası, kapitalist sistemle kurduğu yakın ilişki sonucunda sanatın değış tokuş değerini artırarak, radikal modernizmin ilkelerini yeniden üretmiş ve sanatta bir “kör nokta” oluşturmuştur.

Modernizm ve postmodernizmin yarattığı bu kuramsal ve pratik tikanıklıklar, yalnızca sanat alanıyla sınırlı kalmamış; bireyin gündelik yaşam deneyiminde de derin izler bırakmıştır. Modernitenin sürekli ilerleme fikri, bireyin sosyal varoluş temellerini sarsarak anlam ve değer yitimine uğramasına sebep olmuştur. Üstelik toplumsal parçalanmanın görüldüğü bu süreç bireylerin yalıtılmalarına, yalnızlaşmalarına, yabancılaşmalarına sebep olan sonuçları da beraberinde getirmiştir (Baudelaire, 2003, s. 48). Bununla birlikte zayıflayan toplumsal ilişki bireyselleşmenin önünü açarak “yersiz yurtsuz” özne kavramının da belirmesine yol açmıştır. Buna bağlı olarak öznenin hem kendisiyle hem de çevresiyle kurduğu ilişki zayıflamış ayrıca toplumda yaşadığı güvencesizlik hisleri onu muğlak bir yaşam algısına sürüklemiştir. Bu noktada Nicolas Bourriaud’nun ortaya koyduğu “radikan” kavramı, karşıtlıkları ortadan kaldırarak bireyin ve toplumun içinde bulunduğu gerilime alternatif bir düşünme biçimi geliştirmektedir. Bourriaud, çağdaş özneyi tek bir köke bağlı olmayan tıpkı

bir radikan gibi ana kökün yanında ikincil kökler salan, bulunduğu çevreye uyum sağlayarak gelişen ve onu sahiplenen bir bağlama yerleştirir. Radikan bir evrende ilkelerin birbiri içine karışarak yeni kombinasyonlar üretmek yoluyla çoğaldığı bir yapıyı dile getirmektedir (Bourriaud, 2019, s. 101). Bu hem diyalojik² hem de dinamik bir varoluş biçimine işaret etmektedir. Bu bağlamda özne, sabit bir kimlikten ziyade, sürekli müzakere halinde olan ve farklı ilişkiler ağı içinde konumlanmaya çalışan bir oluş ve sürecin kendisi haline gelir.

Bourriaud modernizm ve postmodernizmin yarattığı tekillik ve ayrışma duygusuna karşı, bağlantı kurma, etkileşimde bulunma ve ortaklık üretme isteğini merkeze alır ve bu yeni durumu “altermodernite” olarak adlandırır. Bu çerçevede sanat, nesne odaklı bir üretim alanı olmaktan çıkarak, insanlar arası ilişkilerin, karşılaşmaların ve deneyimlerin üretildiği bir zemine dönüşür. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen Sitüasyonist pratikler, sanatçı, yapıt ve izleyici arasındaki sınırları geçirgen hale getirerek sanatı kolektif bir deneyim alanı olarak yeniden tanımlamıştır. Bu çalışma modernizm ve postmodernizm sonrası sanatın içinde bulunduğu bu dönüşümü, Bourriaud’nun radikan kavramından yola çıkarak ele almaktadır. Tüm formların barış içinde yan yana durabildiği ve sanatsal üretimin katı ilkelerden uzaklaştığı, heterojen alanlarda gezinen bir dil üretiminin örneklerini incelenmektedir (Bourriaud, 2019, s. 100). Sanatın, bireyin yaşadığı yabancılaşma, köksüzlük ve yalnızlık gibi deneyimlere yanıt verme biçimlerine geçit töreni, göç, bir postane bandosunun müzeye daveti ve bir restoranın açılışı gibi izleyiciyi sürecin aktif bir bileşeni haline getiren pratikler üzerinden bakılmaktadır. Aynı zamanda, kent, göçebelik, kolektif üretim ve gündelik hayat gibi temalar etrafında şekillenen bu çağdaş sanat örnekleri aracılığıyla, sanatın toplumsal ve psişik bir iyileşme alanı olarak nasıl işlev kazandığı tartışılmaktadır. Bu bağlamda sanatın yeni mübadiller yaratarak “karşılaşma, müzakere ve birlikte var olma” biçimleri üreten bir pratik olduğu ortaya konulmaktadır. Sanatın yalnızca estetik bir nesne üretimi değil; aynı zamanda, çağdaş öznenin toplum içinde yeniden inşasında üstlendiği role ilişkin reçeteyi de açıklamayı hedeflemektedir. Bu sebeple ele alınan örneklerde izleyicinin sanatın ortadan kaldırılmış sınırları içinde gezinmesini özellikle teşvik eden yapıtların altermodern bir çağ için yeni yol haritaları çizdiği görülmektedir. Sonuç olarak sanatın ilkeleri erozyona uğrayarak izleyicinin yapıttaki görünürlüğüne ve yeni köklere dolanmasına izin veren bir değer üretimi olarak belirdiği ortaya çıkmaktadır.

2 Diyalojik: “Diyalojik” kelimesi, diyalog ve kullanımıyla ilişkilendirilir veya karakterize edilir. Diyalog, diyalog biçiminde sunulan iletişimdir. Diyalojik süreçler, bir konuşmacı tarafından söylenen ve dinleyici tarafından yorumlanan kelimelerdeki ima edilen anlamı ifade eder. Diyalojik çalışmalar, sunulan önceki bilgilerle etkileşimi de içeren sürekli bir diyalog sürdürür. Bu terim, edebiyat teorisi ve analizinde kavramları tanımlamak için hem de felsefede kullanılır. <https://en.wikipedia.org/wiki/Dialogic>. Erişim: 16.04.2026

2. Sanatı Aşan Birey: İzleyici Odağında Sanat Yapıtı

Radikal modernizmin sanatı budayan, arıtan, eleyen, çıkararak ve ana ilkelere dönmek isteyen dili 20. yüzyılın tüm öncülerinin ortak söylemi olmuştur. Her şeyin boş bir levhaya yazı yazarcasına yeniden üretilmek istendiği bu söylem kendisini “başlangıç tutkusunu” ile idealize etmiştir. Arınarak ve geleceğe yönelik bir tutkunun ateşini körükleyen bu arzu köklere dönmek vaadi ile kendine sanat tarihinde yer açmıştır. Duchamp’ın hazır nesnelere *seçim*, Sitüasyonist Enternasyonalin *yaşanmış durum*, Fluxus hareketinde *sanat=yaşam* önermeleri ve tek renkli tablo üretimleri bu söylemi kanıtlayan aksiyonlar olmuştur (Bourriaud, 2019, s. 56). 20. yüzyılın öncüleri kök ve arınmaya yönelik radikal ilkeci tutumları sanat kuramcısı Clement Greenberg’in “saf görsellik” arayışı ifadesinde kendisini bulmuştur. İdeal bir varış noktası ile sonuçlanan eserin estetik kriterlerini betimleyen bu değer sistemi, yaşamsal olmayan tüm koşulları yapıtın dışında tutmayı önermektedir. Böylece kök denilen kavramın kutsandığı bir efsanenin yaratıldığını görmekteyiz. Postmodern söylem tam da bu noktada radikal söyleme karşı durarak estetik bir köklenmeyi reddetmektedir. Ancak postmodernizm modernizme bir alternatif oluşturmaktan ziyade kökleri daha çok vurgulayan bir işaretleme ile sanat tarihinde yer almıştır. Kimlik, cinsiyet, ırk, yerellik, etnik ve kültürel gibi kavramları ayırıştırıp karşıt hale getiren postmodernizm bu dayatma ile “biz ve öteki”ni üretmiş bu nedenle de sanatta başarılı olamamıştır (Bourriaud, 2019, s. 62). Aynı zamanda kapital sistemle el ele vermesi nedeniyle sanatta bir kör nokta oluşturmuştur. Çünkü Postmodernist söylem sanatın değış tokuş değerini arttırarak radikal modernizmin ilkelerini budamıştır. Radikal modernizm kendini daha önce proletarya ile özdeşleştirirken postmodernizm bu özü kapital ile eşleştirmekte bulunduğu için güç odaklarının işine gelen bir yerde konumlanmıştır. Kısacası sanatın üslubu metanın aygıtları ile iş birliği içine girmiştir.

1980’li yılların başından itibaren postmodern söylem, medya kültürünün imajları ve işaretlerince belirlenmiş bir tıkanıklığın içinde kendini var etmeye çalışmıştır. Bu dönem sanatında görülen çöküş ve yıkıntı imgeleri bu tıkanıklığa işaret etmektedir. Jacques Derrida burada postmodernizmi işaretlerin artık gerçekle temasının yitirilmiş olduğu çoklu kültürel bir potpuri olarak tanımlamaktadır (Bourriaud, 2019, s. 61). Geçmişin ikonografisini ve tarihini parçalayıp bölme yöntemiyle alıntılaman postmodern sanat bir çeşit harabe estetiği sunarak küreselleşmenin halesi altına girmiştir. Modernizmin köksüzlük, postmodernizmin ise aşırı vurguladığı kök kavramları ile sanatta yaşanan bu krizler, bireylerin gündelik hayatına ve yaşamı anlamlandırma biçimlerinde de kendini göstermiştir. Modernitenin getirdiği sürekli ilerleme fikri zamanla bireyin sosyal varoluş temellerini derinden sarsmıştır. Kitleler üretimin artması, teknolojik gelişmeler, değışen yaşam standartları ve sınıf

ayrımlarının çizilmesi ile ortaya çıkan dezenformasyon, toplum üzerinde olumsuz etkilere yol açmıştır. Bunlar özellikle kentleşme ve kent nüfusunun artışına bağlı olarak kalabalıklar içinde yalnızlaşan bireyin anlam ve değer yitimine uğraması şeklinde ortaya çıkmıştır. Anlam ve değer kaybı bireyi belirsizlik duygularının içine iterek gerçeklik algısını bozmuştur. Bu nedenle kendi özüne ve diğer insanlara yabancılaşan birey gelip geçici, muğlak ve güvencesiz bir yaşantı içinde oradan oraya sürüklenmiştir. Kentin karmaşasında ise birey hızın yarattığı köksüzlük, yersiz yurtsuzluk ve toplumsal mesafelenme gibi psişeyi etkileyen durumlarla karşı karşıya gelmiştir. Cumhuriyet dönemi bireyin yaşadığı bu ruhsal kaosu Charles Baudelaire'in modernliğinden günümüze taşıyarak yersiz yurtsuzluk, yabancılaşma, bireyselleşme, yalnızlık ve evsizlik kavramları ile açıklamaktadır. Ayrıca bunu bireyin kültürel maneviyat, incelik ve idealizmden ödün verme sorunsalını da taşıdığını dile getirmektedir (Aslan, 2012, s. 428). Nicolas Bourriaud, kapitalizm ve sanayi devrimi sonrası süreçte bireydeki bu sosyal ve psikik erozyonu birbirine nüfuz etmeyen ve özdeşleşmeyen bir *kültürel çökelti* olarak tanımlamaktadır (2019, s. 54). Tanımını yaptığı *kültürel çökelti*, özneyi tek köke bağlı olmamak, akışkan ve sarmaşık gibi birçok yöne yayılan ilişkiler ağının içerisine yerleştirmektedir. Tekil söylemlere rağmen bireyi yapıcı bir anlaşma ve eşgüdüm gayretine davet eden bir organizasyondan bahsetmektedir. Bunun için *radikan* bitkisi metaforunu kullanan Bourriaud içinde bulunduğu yüzyılın insanının değerlerini şu şekilde çizmekte ve tanımlamaktadır;

Ayrık otunun sapı radikandır, çileğinki de öyle: Ana kökün yanında ikincil kökler salar. Radikan onu ağırlayan toprakla uyumlu olarak gelişir, kıvrımlarını takip eder, yüzeyine ve jeolojik bileşimine uyum sağlar: Kendi çevirisini geliştirmekte olduğu yerin koşullarına uyum sağlayarak gerçekleştirir. Hem diyalojik hem de dinamik anlamlar taşıyan radikan sıfatı çağdaş özneyi betimler; bu özne yaşadığı çevreye duyduğu bağlantı gereksinimi ile onu köksüzleştirmeye çalışan güçler arasında küresellik ve tekillik, kimlik ile ötekini tanıma arasında gidip gelmektedir. Bu anlamda özne müzakere nesnesidir (Bourriaud, 2019, s. 63).

Bourriaud çağdaş özneyi, uzlaşma ve anlaşma istediğinde bulunan yeni bir kimlik olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla daha önce modernizm ve postmodernizmin bireyde yaratmış olduğu tekillik hissi kendine yeni bir yol bulmuştur. Kabul gören, bağlantı kuran ve etkileşime açık hale gelen birey 21. yüzyıl öznesinin kimliksel tipolojisi hakkında bize bilgi vermektedir. Toplumda yeni bir odak yaratan bu durum küresel kapitalizm sonrası bireye mübadele kurma esnekliğini kazandırmıştır. Bourriaud'nun *altermodernite* adını verdiği bu çağ, toplumun ve öznelerin birbiri için etkide bulunma, fikrinsel paylaşımında kalma ve kabul görme istenci ile yeni bağlar kurma talebine

yönelmiştir. Özellikle hiyerarşilerden arınmış bir alanda, yeni sentezlerle uğraşan küresel kültürün alanıdır (Bourriaud, 2019, s. 214). Bu çağın sanatçı ve düşünürleri sonuç ve ilerleme odaklı olmaktan çok hareket ve eylem halinde yola koyulma fikrini benimsemişlerdir. Özellikle sanatçıların çok kültürlü bir doğanın içinde tüm ifadelerin geçişkenliğine değer veren bir anlamı ortaya koyma çabaları dikkat çekici olmuştur (Bourriaud, 2019, s. 55). Ancak Bourriaud bu yeni oluşumu ifadelendirirken atlanmaması gereken önemli bir konuyu hatırlatmaktadır. Amaç bireyin yaşadığı kimliksel bunalımı göz ardı etmeden *radikana* bakabilmektir. Walter Benjamin'in *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* kitabını yeniden incelemeye alan yazar, 21. yüzyılın imge bolluğu ve yeniden üretim biçimleri ile öznenin yeniden tanımlanmasının zaruri hale geldiğine dikkat çekmektedir. Benjamin, kimlik kavramının aurasının bozularak bireyde yabancılaşmaya sebep olan kimliksel bir sürgün doğduğundan bahsetmektedir (Bourriaud, 2019, s. 53-54). Cinsiyet, sosyal sınıf, kültür, coğrafya, tarih, cinsel yönelimleri ne olursa olsun sabit kimlik dağılmış ve çözülmüştür. Bourriaud'nun deyimiyle özne bir müzakere nesnesi haline gelmiştir ancak bu kimliksel sürgünün bireydeki çıktıları buna zemin hazırlamıştır. Çünkü kimlik aynı zamanda diğerini dışlayan bir unsur olarak kök ve köklerle olan mesafeli bir ilişkilenebilir gönderme yapmaktadır. Ve bu durum Bourriaud'a göre insanın acı çekmesine sebep olmaktadır. Yersiz yurtsuz, yalnız ve kendi doğası ile çevresine yabancılaşmış insanın yaşadığı psikosomatik durumların bedendeki hissidir acı. Bu nedenle Bourriaud köklerin hareket halinde oluşuna ve heterojen koşullarda şekillenmesine ve şartlar olmaksızın bir kimliksel oluşumun insanın yaşadığı acıyı dindirmesini sağlayacağı yönündedir (Demirkaya, 2012, s. 458).

21. yüzyıla gelindiğinde modernizm ve postmodernizmin tüm süreçlerle birlikte bireyin üzerindeki yarattığı etkilerin kendisinde bir boşluk hissine yol açtığı apaçıktır. Güvencesizlik hisleriyle gündelik hayatını sürdüren bireyin yaşadığı bu gerçekliğe değer veren sanatçılar özgünlük arayışı içinde olmadan konuya yaklaşım gösterdikleri çalışmalar üretmişlerdir. Buna bağlı olarak Bourriaud'nun *radikanımı* referans alan sanatçılar etkileşime dayalı, diğer kökler ve biçimlerin birbirine temas edebildiği, birbirinden ayrı her bir parçanın özgürce bir arada konuşabilmesine izin verdiği bir anlayış benimsemişlerdir. Sanatçılar bu açıklık içerisinde kendilerini ve diğerlerini ifade edebilecek yeni bağlamlar kurarak bir kimliği tıpkı bir *radikan* gibi çoğaltarak üretimde olmayı tercih etmişlerdir. Özellikle radikal modernizmin ve postmodernizmin yol açtığı tıkanıklığı telafi edebilecek birçok yöntem kullanmışlardır. Bunlardan bir tanesi izleyici ile sanat yapıtının açık bir şekilde etkileşimde bulunduğu ve iç içe geçtiği oluşumlardır. 20. yüzyılda daha önce Sitüasyonist, Dada ve Fluxus hareketlerinin kent ve izleyiciyi buluşturarak yaptıkları eylemler bu oluşumların

öncülleri olmuştur. Gündelik hayat ve kenti bireyle buluşturan bu pratikler sanatçının daha önce önemsenmemiş ve deneyimlenmemiş bir alan üzerine eğildikleri çalışmalardan oluşmaktadır. Charles Baudelaire *Modern Hayatın Ressamı* adlı kitabında bu önemsizmiş gibi gözükken şeyle ilgilenen sanatçıyı değişimin yaratıcıları olarak göstermektedir (Bourriaud, 2019, s. 111). Bu hareketler aynı zamanda sanatçı, yapıt ve izleyici üçgeninde birlikte atılan değişim adımları olmuştur. Bu tam da Bourriaud'nun *radikan* metaforuna uygun bir biçimde bireyler arasındaki sınırların eriyerek hareket halinde ve heterojen söylemlerin üretilebildiği bir zeminde buluşma anlamına gelmektedir. Buna bağlı olarak modernitenin bireyin üzerinde yaratmış olduğu gerilim ve huzursuzluk sanatçıların yapıtlarında toplumu bu sancıdan kurtarmanın arayışlarına dönüşmüştür.

Baudelaire'in değişen sanatçısı kentte gezintiye çıkarak üzerlerindeki kapitalist uygarlığın kabuğunu sıyrıp atmaya yönelik bir çaba içinde olmuştur. Bu çabalarından Sitüasyonist manifestolarında bahseden sanatçılar, Sitüasyonist kültürün toplumdaki yabancılaşma ve tedirginliğe karşı bütünsel bir katılım devreye koyacağını savunmaktadırlar. İnsanın insanı sömürmesinin ortadan kalkması için bir diyalog sanatı, bir etkileşim sanatının inşa edileceğini duyurmuşlardır. Fransız yönetmen ve yazar Guy Debord, 1960'da yazdığı Sitüasyonist Enternasyonal Manifesto'da bu konuyu şu şekilde dile getirmektedir;

Sanatçılar- ve beraberinde görünebilir kültürün tümü- kendi aralarındaki rekabetten dolayı ayrı düştikleri gibi toplumdan da tamamen ayrı düşmüş durumdalar. Ama kapitalizm bu çıkmaza neden olmadan önce bile sanat esasen tek yanlıydı, karşılıksızdı. Sanat bu ilkel kapalılık dönemini aşacak ve topyekün iletişime ulaşacaktır (Artun, 2013, s. 322-323).

Sitüasyonizm'in iletişim kurma isteği onu kolektif ve anonim olanı ele almaya itmiştir. Bir sanat eserinin alım satım ölçeğinde değerlendirilmeyeceği bir sanatsal eğilim içinde olmuşlardır. Bu nedenle oyunbaz bir yaratıcılıkla sanatın köklerini kentte arayan tavırları sanatın korunmasından çok yaşanan anı bütünsel bir pratik olarak ele almayla ilişkilendirilmiştir. Sanat ile hayatı entegre eden deneyellikten hareket eden Sitüasyonizm, kapital sistemin yarattığı iletişimsiz ve yalıtılmış bir toplumu kent içindeki eylemleri ile yeniden onarmayı amaç edinmiştir. Her türlü temel kültürel yaratım ve toplumun kökten inşasına el atmak isteyen Sitüasyonistler bu fikre sadık kalarak çalışmışlardır. Kapital sistemin sebep olduğu çöküntü, yabancılaşma, yersiz yurtsuzluk, tekilliğin yarattığı buhranı kentte gündelik hayatı soluyarak atmaya hedeflemişlerdir. Kenti bir kültürel deney sahası gibi algılayıp yabancılaşmayı kırmayı ve böylece gündelik hayatta bir devrim yapmayı planlamışlardır (Baudelaire, 2003, s.

54). Hatta daha ileri giderek yabancılaşmanın ezici vasatlığını yenmek için gündelik hayatı sanat kadar zengin ve heyecan verici hale getirmek adına, sanattan vazgeçilmesi gerektiğini dahi vurgulamışlardır (Bishop, 2018, s. 93). Amaçları sanatı aşarak gündelik hayat etkileşimlerini arttırmak ve sanatın bireyle olan yeni gerçekliğini duyurmak olmuştur.

1952'den 1957'ye kadar faaliyet gösteren Letrist Enternasyonal'in yerini alan Sitüasyonist Enternasyonal, 1958-72 yılları arasında çıkardıkları *Internationale Situationniste* dergisinin ilk sayısında kullandıkları "Yapılandırılmış Sitüasyon" terimini şu şekilde açıklamışlardır; "Bütünsel bir çevrenin ve etkinliklerden oluşan bir oyunun kolektif organizasyonu somut olarak ve kasten yapılandırılmış bir yaşam anı" (Bishop, 2018, s. 96). Yapılandırılmış Sitüasyonun temel özelliklerinden biri katılımcı yapıdır ve oyun oynama etkinliği aracılığıyla insanı köleleştirdiği yerinden çıkarıp özgür iradesi ile kendisini üretme potansiyelini ortaya çıkarmaktır. Bunun için Sitüasyonist'ler kentsel çevrede oyun alanları keşfederek oyunu farklı kökleri bir araya getiren insani bir faaliyet olarak düşünmüşlerdir. Ancak Sitüasyonist'ler halk üzerinde etki yaratmayı planladıkları kentsel gezintilerinde izleyici kitlesi ile yakın ilişki kurmak konusunda çekimser kalmışlardır. 1960 yılında aralarında birçok sanatçının olduğu GRAV (Görsel Sanatlar Araştırma Grubu) adlı topluluk ise izleyiciyi özellikle dahil ettiği eserlerinde onlarla etkileşim içinde bulunmaya özen göstermişlerdir. Dünyanın çeşitli yerlerinde sergiler açan topluluk izleyicide algısal değişime sebep olmak ve yapıyla teması sağlamak üzere kurulmuştur (Görsel 1). GRAV 1967'de yayınladığı manifestoda izleyici ile etkileşimi arttırmayı amaçladıklarını şu şekilde duyurmuşlardır; "Provoke ederek, çevresel koşulları değiştirerek, görsel saldırganlıkla, aktif katılıma çağrı yaparak, oyun oynayarak veya beklenmedik bir durum yaratarak halkın davranışlarını doğrudan etkilemek ve sanat yapıtının ya da teatral performansın yerine izleyiciyi katılıma davet eden, geliştirmekte olan bir durum getirmek" (Bishop, 2018, s. 98).



Görsel 1. GRAV (*Groupe de Recherche d'art Visue*) Görsel Sanatlar Araştırma Grubu, 1960-1968

Toplumun davranışlarında değişim yaratarak kolektif olarak gelişmeyi öngören GRAV sanatçıları, toplum içine girerek bir karşılaşma hali ve sanatla toplum arasında bir uzlaşma yaratmak istemişlerdir. Böylece sanat yapımı toplumsal bir aralık oluşturarak değerini toplumla ilişki içinde olma üzerine belirlediği bir uzam içerisine girmeye başlamıştır. Toplumsal aralık deyiimi daha önce Karl Marx tarafından kapitalist ekonomi çerçevesine dahil olmayan toplulukları nitelemek için kullanılmıştır (Bourriaud, 2005, s. 24). Buna bağlı olarak ilişkiler uzamı olarak tanımlanan toplumsal aralık, kapitalist kâr yasasına egemen olanların dışında başka mübadilleri gören ve duyan bir iletişim alanına odaklanmaktadır. Nispeten İkinci Dünya savaşının bitimiyle birlikte kentleşmenin yaygınlaşmaya başlaması toplumsal mübadelenin görece artmasını sağlamıştır. Ancak kentleşmenin birarada olma ve yakınlık deneyimlerinin olası kılınmış olmasını Louis Althusser, “insanlara dayatılan karşılaşma hali” olarak yorumlamıştır (Bourriaud, 2005, s. 22). Bu durum ise çağdaş sanatın nelikliğini değiştirip elitist ve aşılması güç bir plandan sıyrılarak göz hizasında algılanan bir yere yerleşmesine yol açmıştır. Zorunlu bir karşılaşma hali olarak tanımlanmasına rağmen kentin getirdiği yakınlık hissi Sitüasyonist’lerden günümüze kadar sanatın biraradalık, kolektif ve deneyimsellik fikrini uygulamaya geçirmesini sağlamıştır. Böylece dayanağı karşılıklı eylemlilik, diyalog kuruculuk ve birlikte var olma niyetini güden bir alan içinde gezinen sanatsal ifadeler ortaya çıkmıştır. Her türlü seviyede ilişkiselliğe ve tartışmaya açık, toplumsallığın öne çıkarıldığı bir çağdaş sanat yapıtının varlığından söz ediyoruz. Judith Butler, sanatın bu açık niyetinin bir okumasını yaparak hayatı anlamlandırma ve dünyadaki yerimizi konumlandırma biçimimizle ilgili samimi bir dile getirişte bulunmaktadır. “Birbimiz olmadan, bir başkasının

gözeneklerinde kendimizi bulmadan ya da bir başkasını içimize almadan gerçekten yaşayamayız. Çünkü yaşadığımız yer orasıdır, sınırlı benliğimiz ve onun kibirlerinin dışında, dünyaya dönük bir açıklık olarak” (2023; aktaran Bakçay, 2025, s. 29).

Sanat yavaş yavaş hırslarından sıyrılıp insanoğlu ile arasındaki ilişkiyi araştırmaya yönelik tutumu ile uzlaşma ve ortak yollar bulma hali görünür olmuştur. Bu çaba özünde insanı bütün bir varlık olarak hissedemediği tüm süreci tersine çevirmektir. Dolayısıyla çağdaş sanat yaşam deneyimleriyle değişmiş öznenin temsillerini alana taşıırken onlardan aldıklarını yeni yöntemlerle ve araçlarla onlara geri vermektedir. Bu yol bireyleri buluşturup, bir araya getirip ortak bir dilin etrafında çok kültürlü bir deneyim sağlamaya yöneliktir. Kentsellik ve göçebelik üzerine çalışan sanatçı Francis Alÿs, 1991 yılından itibaren resim, çizim, fotoğraf, film ve eylemlerden oluşan yapıtlarını Meksika’daki gezintilerinden yola çıkarak oluşturmaktadır. Sanatçı 23 Haziran 2002’de tadilat için bir süreliğine kapanmak durumunda olan New York’taki MOMA müzesinden başlamak üzere kendisinin belirlemiş olduğu rotada bir geçit töreni gerçekleştirmiştir (Görsel 2). Törene katılım gösteren grup el arabalarında ve omuzlarında Picasso, Giacometti ya da Duchamp’a ait eserlerin kopyasını taşırlar. Ayrıca Sanatçı Kiki Smith’de katılımcıların omuzunda taşınmakta ve törene liderlik etmektedir. On iki üyeden oluşan bir bando ise bu geçit töreninin ritmini belirlemektedir. Sanatı sokağa taşıyan ve şenlik havasında ilerleyen geçit müzenin koleksiyonunu dışarı ile buluşturmaktadır. Bu yürüyüş sanatçı Pierre Huyghe’e göre göç kavramının sokakta sahnelenmiş bir temsilidir. Huyghe, New York’taki geçit törenlerinin çoğunun göçmenler tarafından gerçekleştirilmesi sebebi ile bu törenin onların göçlerinin temsiline dönüşen bir yapıt olarak yorumlanabileceğini dile getirmektedir (Bourriaud, 2019, s. 133). Çağdaş sanatta 90’lı yıllardan sonra geçit ya da gösteri töreni biçimi sanatın yeni mecralarından biri olmuştur. Bourriaud, gönüllü ya da mecburi bir göçebelik halindeki insanı profesyonel bir göçebelikle ilişkilendirmiştir (Demirkaya, 2012, s. 458). Bunu kültürler-arasılığın ve geçişkenliğin heterojen olarak kodlanması şeklinde tanımlamaktadır. Dolayısı ile Alÿs, göçbeliği yeni bir bilgiyi harekete geçirip yerli ve yurtlu olmayı çağdaş özne üzerinden yakalamakta ve simgesel bir tören yolu ile bunu sergilemektedir. Müze eserlerinin kopyaları bile olsa sanat nesnesinin sokağa taşınması *radikanın* diğer köklere karışıp kendini ifade edebilme özgürlüğünü akla getirmektedir. Bu içerik sokakta cereyan eden yaşantıya karşı bir sanat eylemi olarak insanın kendinden olmayan ile aynı zemini paylaşabileceğine dair bir bilgiyi de beslemektedir. Çünkü Alÿs müze aracılığı ile tanış olmadığımız değerleri şenlikli, teatral ya da oyunsu bir havada ileterek yaşantının içine nüfus etmesini sağlamaktadır.



Görsel 2. Francis Alys, *Modern Geçit Töreni*, 2002

Sanatçı Maurizio Cattelan, Huyghe'nin tariflediği göç temsilini sanatının merkezine alarak 1991'de Kuzey Afrika'lı göçmenlerden oluşan bir futbol takımı kurmuştur (Görsel 3). Takım İtalyan futbol liginde maçlara çıkmış ve hepsini de kaybetmiş olmasına rağmen sanatın 21. yüzyılda sorumluluğunu yerine getirmesinin en iyi örneğinden birisi olmuştur. Cattelan, Alys gibi sanata oyun ve gündelik hayatın formlarını dahil ederek göçmen olmanın zorluklarını ve toplumsal önyargıları sanat aracılığıyla el değiştirmiştir. Oyuncuların üzerlerinde Almanca Rauss yani *Dışarı* yazan bu kelimeyi oyunsulaştırıp sanatın içinde dolaşıma sokmuştur. Sanatçı oyuncuları sahaya sürerek, toplumdaki dışlayıcı ideolojiye karşı sanatın hayatla kurduğu temasın argümanlarını üretmiştir. Böylece toplumun dışında olanı toplumun içine karıştırarak diğerine bakmanın ve bir arada bulunabilmenin mümkünatı üzerine bir örneklem yaratmıştır. Emek ve sınıf ilişkilerini görünür hale getirerek toplumsal eşitsizliği oyunun yabancılaştırmayan ritüeliyle sunmuştur. Bishop'a göre oyunlar sosyal ilişkilerin metaforları olarak görülür ve böylece değişim yaratma olasılığını ortaya koyar (2018, s. 199). Alys'de insanlararası bir müzakere bulmanın yolunu gündelik hayatın kendisini saydam ve geçirgen hale getirdiği saha üzerinde oynanan oyun yoluyla kurgulamaktadır.

Sonuç olarak sanat yapıtı, aynı anda hem yapım ve üretim sürecini, hem mübadele oyunu içindeki konumunu, bakan-kışıye verdiği yeri- ya da işlevi- ve son olarak sanatçının yaratıcı tavrını (yani sanatçının işini oluşturan, her bireysel

yapıtın bir örnek, bir ölçek olarak yansıttığı duruş ve hareketler zincirini) gösterir (ya da telkin eder) (Bourriaud, 2005, s. 61).

Böylece sanatçı azınlığa bakmak ve beraber bir yaşantı sürmenin kodlarını futbolun içine yediren bir eş güdümlülükle hareket etmektedir.



Görsel 3. Maurizio Cattelan, Southern Suppliers FC (Güneyli Tedarikçiler Futbol Kulübü), 1991

Görünmeyen emek üzerine video performans üreten sanatçı Annika Eriksson ise Kopenhag Postacıları Orkestrası'na günün pop müziğini kendi üsluplarıyla çalması için davette bulunmuştur (Görsel 4). Orkestra Louisiana Modern Sanat Müzesi'nde geleneksel işçi bandosu repertuarı yerine İngiliz trip-hop grubu Portishead'in bir parçasını çalmışlardır. Kurgusal bir eyleme dönüşmeden kendilerine alan açılan bir fikrin gerçek figürleri olarak sanata katılım göstermiş ve buna teşvik edilmişlerdir. Bu işçi sınıfı orkestra, müzede repertuarları dışında bir parça çalarak kültürel bir yer değiştirmeyi işlevsel hale getirmişlerdir. Müzisyenler kamusal kimliklerini icra ettikleri videoda kolektif olanı güçlendiren bir temsiliyetin içine yerleşmişlerdir (Bishop, 2018, s. 238). Kamusal olana ait bir içerimin sanata aktarılması ile emeğin görünmez formunu çok sesli ve duyulur hale getirilmiştir. Müzede izleyici ve orkestra arasındaki diyalog kültürel pratiklerin bağlam değiştirerek mevcudiyetlerinin yeniden kök salmasına olanak tanımıştır. Böylece sınırları çizilen kamusal kimliğe pencere açan bu platform, kamusal işaretlemelerin dışına çıkarak başka kimliklerle ve yüzeylerle buluşabilmenin açıklığını dile getirir olmuştur.



Görsel 4. Annika Eriksson, Kopenhag Postacıları Orkestrası, Video, performatif belgeleme, 5 dakika, Louisiana Museum of Modern Art, Danimarka, 1996,

1980’li yıllarda düzenlenen Şikago Heykel Bienali’ne bir eleştiri olarak ortaya çıkan “Culture in Action”, Ulusal Sanat Vakfı NEA’nın 1967’de Kamusal Alanlarda Sanat Programını başlatmasıyla birlikte Chicago’nun sürdürmekte olduğu kamusal sanat geleneği üzerine kurulmuştur. “Culture in Action” sipariş verilen heykelleri kent merkezinden periferiye çekerek marjinalleştirilmiş, çoğunlukla dar gelirli mahallelere taşımıştır (Bishop, 2018, s. 219). Bu grupta yer alan sanatçılar yerel halk ile temas kurarak sekiz proje üretmişlerdir. Bunlardan bir tanesi sanatçı Mark Dion’un yürütücülüğünde gerçekleştirilen üç aşamalı bir projedir. Chicago’da liseyi okuyan on beş öğrenci ile birlikte sürdürülen bu çalışma bir yağmur ormanı araştırma programı, Belize’ye yapılacak bir saha gezisi ve kentin Lincoln Park bölgesinde Chicago Kentsel Eylem Grubu’nun kurulmasından oluşmaktadır (Görsel 5). Kentsel çevreye odaklı ekoloji merkezine dönüşmesi planlanan bu çalışma kolektif süreci destekleyen, bir amaç için birarada bulunmayı, birlikte deneyimlemeyi ve bilgi üretmeyi hedefleyen bir niyetin sözcülüğünü etmektedir. Davetli konuşmacılar, yemek pişirme seansları, bahçe bakım ve lagün arıtma projesi ile bir sanat yapıtı ile kurulan ilişkide izleyici olmanın imkansızlaşp doğrudan yapıtın kendisi olmanın örneği ortaya koyulmuştur. Chicago Kentsel Ekoloji Eylem Grubu sanatçı ve on dört lise öğrencisi ile birlikte süreçte yer almanın toplumsal ilişkiler kümesi paydasını genişletmişlerdir. Bu kolektifin çalışmaları Guattari’nin ekozofi kavramı ile ele alındığında doğa, zihin ve toplumun birbirinden ayrı değil birbirine bağlı ekolojiler olarak tanımlanan söylemini üretmiştir. Guattari ekozofiyi ekonomik değil başka değerleri kapsayan geniş ve hiyerarşik olmayan bir değer üretimi üzerinden tanımlar. Bu nedenle sadece kendini üretmekle kalmayıp aynı zamanda kapitalin değeri ile Marksist değişim değerini kendini üretebilen başka değerlendirme sistemleriyle bir araya getirir (Guattari, t.y). Bundan dolayı Dion’un ekolojik stratejisi ekozofik bir üretim olup kendini çoğaltan ve üretim kollarını yenileyen bir sistemi pekiştirmeye

çalıştığı görülmektedir. Ayrıca Dion, değişim değeri ile altüst olmuş bir dünyada bireyler için yakınlık, temas, tanıma, tanınma, kabul görme hislerini çoğaltarak yabancılık ve yalnızlık duygularıyla yer değiştirmeye çalıştığı bir organizasyonu sürdürdüğü anlaşılmaktadır.



Görsel 5. Mark Dion, Chicago Kentsel Ekoloji Eylem Grubu, 1992-1993

Bourriaud, Chicago Kentsel Ekoloji Eylem Grubu'nun yaptığı gibi gerçekleştirilen davetler, buluşmalar, biraraya gelinen mekanlar, randevular tekil düşüncelerin, kişisel dünyalarla birtakım başka ilişkilerin kurulmasıyla beliren ortak formları sanatın repertuarı olarak değerlendirmektedir (2005, s. 67). Benzer bir yaklaşım sanatçı Gordon Matta-Clark'ın 1971'de açtığı Food adlı mekanda görülmektedir. Food, kısa sürede Soho sanat topluluğunun merkezi haline gelmiş ve çoğunluğu sanatçılar için sadece bir araya gelme yeri değil aynı zamanda esnek istihdam fırsatı sunmuştur (Görsel 6). Böylece, Food mahallede faydalı bir boşluğu doldururken, sanat tarihçisi Nicole Woods'un dediği gibi, sanatsal emek çoğunlukla diğer sanatçılardan oluşan bir izleyici kitlesi için bir üretimhane işlevi gören bir performansın parçası haline gelerek 'işe yarar, sosyal bir sanat eseri' konumuna yerleşmiştir (Zalman, 2017). Matta-Clark, Food'a gelen insanların yemek yemenin dışında yarattığı bu sanatsal kavşak üzerinden iletişimi ve diğeriyle buluşmayı olası hale getirmiştir. Biraradalık anlarının inşa edildiği bu mekan insanlararası deneyime kapı açarak sanat ile insanları buluşturup onlara göz kulak olmaktadır. Çünkü çağdaş öznenin varoluşu çoktan yara almış ve öznelliğinin boşluk ve yalnızlık anlarına hapsolmuştur. Bu nedenle sanat bugün üzerine aldığı bir sorumluluk olarak özeli ve sivil biribirinden ayıran eski ideolojilerin yerine geçerek onları gözetmeyi tercih etmiştir (Bourriaud, 2005, s. 152). Ve yine Bourriaud, öznenin ancak karşılaştığı başka bir özne ile kendini yerli yurtlu olarak tanımlayabileceğini dile getirmektedir (2005, s. 137). Dolayısıyla insan deneyimleri ve ilişkileri

ile filizlenen sanat yapıtı modernite ve postmodernite sonrası insanda oluşan psikolojik bunalımı aşmak adına izleyici ile el ele çalışmaktadır.



Görsel 6. Gordon Matta Clark, Food, Yenileme çalışmalarının ardından binanın dış görünüşü 1971-72. Cosmos Andrew Sarchiapone belgeleri, yaklaşık 1860-2011, ağırlıklı olarak 1940-2011, Amerikan Sanat Arşivleri, Smithsonian Enstitüsü, Washington, D.C.

21. yüzyılın sanat yapıtları herkesi kapsamak üzere bir sığınak olmak istemiştir. Bireyler arasında bir mübadele oluşturabilmenin yollarını yine toplumun içinde arayan sanatçılar izleyiciye söz hakkı ve hareket alanı tanıyan çalışmalar üretmişlerdir. İzleyiciyi aktif olarak yapıta dahil eden bu yapıtlar sanatın formunu aşarak kendine özgü yeni bir dil üretmekle meşgul olmuştur. Bourriaud'a göre; yapıtlar sosyal mübadele biçimlerini, bakan kişiye sunulan estetik deneyimin içinde onunla karşılıklı-eylemi; bireyleri ve insan kümelerini kendi aralarında bağlamaya yarayan somut araçlar olarak iletişim süreçlerini masaya yatırır (2005, s. 63). Bourriaud'ın da işaret ettiği gibi sanat antlaşma ortamı yaratarak göçmenler, kamu çalışanları, lise öğrencileri gibi toplumun her seviyesindeki insan ile aynı göz hizasında ilişki kurmaktadır. Bunun için izleyiciye daha çok rol veren günümüz sanat yapıtları, mübadeleyi diğerini tanımak için olan istekliliği ve attığı adımlar ile ortaya koymaktadır. Amaç "Uzak bir gelecekte öte bugün ne yapılabilir müzakere etmek için?" sorusunun etrafında cevapları bulan koşulları yaratmaktır. Bunun için çeşitlilik ve çelişkilerin yarattığı toplumsal anksiyeteyi anlamak ve soğurmak gerekmektedir. "Çünkü ancak oralarda verili kimliklerimiz, bildiklerimiz ve sahip olduklarımız üzerinden değil ortak eksiklerimiz, kayıplarımız ve kırılmalıklarımız etrafında birleşebilme ihtimalini bulabiliriz" (Bakçay, 2025, s. 29). Bu ihtimaller kulağa iyi gelmekle birlikte sanatın öznenin varoluş kipini yeniden hatırlamasını sağlayacak heyecanı da yaratmaktadır.

SONUÇ

Radikal modernizm arıtan, eleyen, çıkartan ve ana ilkelere dönmek isteyen ilkeci bir tavır göstermiştir. Seçerek, ayrıştırarak ve bir kök duygusu yaratarak sahiplendiği bu ilkecilik, yaşamsal olmayan tüm koşulları reddeden bir elitistliğe dönüşmüştür. Kendisine karşıt bir söylem üretmeye çalışan postmodernizm ise kimlik, cinsiyet, ırk, yerellik, etnik ve kültürelilik gibi kavramları vurgulayarak *biz ve ötek*inin üretimine sebep olmuştur. Sanatta yaşanan bu krizler, modernitenin getirdiği sürekli ilerleme fikri nedeni ile bireyin sosyal varoluşsal zemininde de kaymalara sebep olmuştur. Böylece bireylerin gündelik hayatı anlamlandırma biçimleri yeri doldurulamayan boşluklar olarak kendini göstermiştir. Modernite sonrası bireyde gelişen yalnızlık, yabancılaşma, yersiz yurtsuzluk, bireyselleşme gibi özneye ait çıktılar, sanatın özne ile daha çok ortaklık kurmasına yol açmıştır. Sanat, kapitalizm ve kentleşmenin yersiz yurtsuzlaştırdığı çağdaş özneye yapıtın içerisinde kendisine görev alabileceği roller vermiştir. Davet, toplantı, kolektif iş birlikleri, şenlik ve tören gibi etkinliklerde özneleri yan yana aynı eşgüdüm için biraraya getirerek sanatta ilişkiler arasılığın değerine dikkat çekmiştir. Böylece sanatın özneler arası yarattığı diyalog ve ilişkiler sonucu ortaya çıkan deneyim, onun varoluş kipinde de değişikliğe yol açmıştır. Odak sanat nesnesinden izleyiciye kayarak tanıma-anlama-bilme ilişkilerini merkeze alan bir mübadele yaratılmıştır. Bourriaud'nun radikanını referans alan bu mübadele anlayışı çoklu kökler, heterojen varoluş, birlikte yaşama, uzlaşıya izin veren bir anlamın üretilmesine karşılık gelmektedir. Sanat bu birlikteliğin kendisinden ortaya çıkan bir ürün olarak izleyicinin yapıtın aurasını belirleyen bir unsur olmasına izin vermiştir.

21. yüzyılda sanat bireyin ancak diğerinin varlığı ile birlikte tanımlanabilir olduğunu ortaya koymuştur. Sanatın sınırlarını aşan bu tanım, sanat ve hayat arasında ertelenemez ve aciliyet içeren bir durum olarak görülmüştür. Sanatı buna iten sebep modernite sonrası gelişen tüm sistemlerin teşvik ettiği yabancılaşma durumundan kurtarma dürtüsüdür (Bishop, 2018, s. 295). Bireyin dünyanın içine yalnız bir şekilde terk edilmişliği sanatın odağını bireyin üzerine yönlendirmesi ile adil bir düzende yaşamının olası olabileceğine dair pratikler sunmuştur. Bu pratikler ayrıştırmalardan azade kolektif olanın gücünün varlığına da dikkat çekmiştir. Sanat ve hayat arasında izleyiciye önemli bir paye veren yapıtlar, sanata aktif katılım ile hayatın reçetesini de değiştirmeye sebep olduğu görülmüştür. Öznenin sanat üzerinden hayat deneyiminin, ortaklıklarının çoğaltılması ve hayata dahil edilmesi sonucunda sanat yapıtı radikan bir etki yaratarak sanat sahnesinde izleyicinin daha aktif bir yer edinmesine yol açmıştır. Böylece sanatın formları kolektif olarak inşa edilen bir veçheye dönüşmüş ve her düzeyden insanı bir araya getirmesi sebebi ile çağımız bireyinin insana dair temel gereksinimlerini karşılar olmuştur. Sanat

insanlar için temas, buluşma, antlaşma noktaları üreterek farklılıklara dair kabulün heterojen koşullarını geliştirmiştir. Dolayısıyla 21. yüzyılın gerilimi, insanın sanat yapıtının tam ortasında görülür olmasıyla giderilmeye çalışılmış ve bu noktada sanat kolektif olarak yol kat etmiştir.

Kaynakça

- Artun, A. (2013). *1960 Guy Debord: Sitüasyonistler: Enternasyonal Manifesto* (2013 b.). (U. Kılıç, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, C. (2012). İmkansızlığa Rövaşata: Yersizyurtsuzluğun Tabutunda Flanör. H. Köse içinde, *Flanör Düşünce* (s. 424-456). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakçay, E. (2025). Direnişin Balosu'ndan Dayanışma Şenliğine. B. Acar içinde, *Direnişin Formu ve Kendisi Olarak Sanat* (s. 16-31). İstanbul: Livera Yayınevi.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bishop, C. (2018). *Yapay Cebennemler Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*. (M. Haydaroglu, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (S. Özen, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bourriaud, N. (2019). *Radikan*. (T. M. Öngüt, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Demirkaya, E. (2012). Kökleri Havada: Up In The Air. H. Köse içinde, *Flanör Düşünce* (s. 457-483). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Guattari, F. (t.y.). *Ekozofi nedir? Félix Guattari'yle söyleşi* (E. Sezgi, Çev.). E-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/ekozofi-nedir-f%C3%A9lix-guattariyle-soylesi/6210> Erişim Tarihi: 13.04.2026
- Zalman, S. (2017). *Eat, Live, Work*, Walls Paper içinde 1972, Tate Research Publication, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/walls-paper/eat-live-work>, Erişim Tarihi: 13 Nisan 2026.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** www.geometricae.com/wp-content/uploads/2021/03/grav.png adresinden 05.04.2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 2.** www.publicartfund.org/exhibitions/view/the-modern-procession/ adresinden 11.04.2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 3.** www.perrotin.com/en/artists/maurizio-cattelan/artworks/a-c-furniture-sud-1991-photography adresinden 11.04.2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 4.** <http://annikaeriksson.com/work/copenhagen-postmens-and-stockholm-postmens-orchestra/> adresinden 11.04.2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 5.** www.afterall.org/articles/explore-culture-in-action-1993/ adresinden 12.04.2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 6.** www.tate.org.uk/research/in-focus/walls-paper/eat-live-work adresinden 07.04.2026 tarihinde alınmıştır.